

# Os conceitos de movimento e espaço em quatro esculturas de Umberto Boccioni

*The concepts of movement and space in four of Umberto Boccioni's sculptures*

VANESSA BEATRIZ BORTULUCCE

*Doutora em História da Arte pelo IFCH-UNICAMP,  
Docente do Centro Universitário Assunção – UNIFAI*

Doctor in History of Art at IFHC-UNICAMP,  
Professor at Centro Universitário Assunção - UNIFAI

**RESUMO** No ano de 1913, Umberto Boccioni (1882-1916), artista do Futurismo italiano, esculpiu quatro trabalhos em gesso: *Síntese do dinamismo humano*, *Expansão espirálica de músculos em movimento*, *Músculos em velocidade* e *Formas únicas da continuidade no espaço*. Neste artigo, procuramos compreender estas obras à luz dos conceitos de movimento e espaço, bem como discutir as teorias do artista acerca da linha, da luz, da forma plástica, do ambiente e, principalmente, a representação da figura humana em movimento.

**PALAVRAS-CHAVE** Futurismo italiano, escultura do século XX, Umberto Boccioni, arte moderna.

**ABSTRACT** In the year of 1913, Umberto Boccioni (1882-1916), artist of the Italian Futurism group, sculpted four works in plaster: *Synthesis of human dynamism*, *Spiral expansion of speeding muscles*, *Speeding muscles* and *Unique Forms of continuity in space*. In this article, we intend to study these works under the concepts of Movement and Space, as well as to discuss his theories about line, light, plastic form, environment, and mainly, the representation of the human figure in motion.

**KEYWORDS** Italian Futurism, XXth Century Sculpture, Umberto Boccioni, Modern Art.

De modo geral, as esculturas de Umberto Boccioni (1882-1916), artista da primeira fase do Futurismo italiano, realizadas entre os anos de 1912 e 1914, podem ser divididas em dois grandes grupos.

O primeiro, marcado pelo tema das figuras femininas próximas a janelas e pela natureza-morta, é fortemente caracterizado pelo aspecto de adição e pelo polimaterismo. Nesse momento, os temas de sua escultura possuem forte ligação com as suas telas e desenhos pré-futuristas.

O segundo grupo de esculturas surgiu a partir de 1913, ano em que Boccioni produziu uma série de desenhos e esculturas que abordam a figura humana em deslocamento no espaço, numa tentativa de demonstrar mais claramente a integração do objeto com o espaço circundante. Apesar de muitos trabalhos realizados anteriormente apresentarem de forma exaustiva o estudo da figura humana – especialmente de rostos femininos –, são raros aqueles que se concentraram no estudo do corpo humano em movimento. A utilização do tema de figuras caminhando seria a maneira de Boccioni expressar com maior clareza o movimento na escultura.

Para compreendermos de que maneira a apreensão do movimento se imprime nas esculturas do artista, é preciso considerar a relação entre o objeto e o ambiente, uma das questões centrais da sua poética no período. Por sua vez, a fusão entre espaço e corpo é condicionada pelos valores dinâmicos da velocidade: o corpo carrega em si a força do movimento, recolhendo e arremessando para todos os lados as massas atmosféricas que o circundam.

Em um mundo que se afirmava novo pelas recentes conquistas da modernidade, Boccioni escolheu um dos temas mais antigos da arte: o homem. Para ele, a figura humana que caminha era, por si mesma, arte-ação, a manifestação ativa das suas potencialidades e possibilidades que promoveriam a transformação do comportamento humano. Dessa forma, o artista direcionou seu olhar aos destinos possíveis do homem. Suas obras, em geral caracterizadas por uma iconografia interessada na multidão, passaram, a partir de 1913, a concentrar-se no indivíduo, célula-força na constituição de uma massa moderna.

A fim de entendermos um pouco melhor essa questão, é necessário retornar aos primeiros anos do século XX na Itália, onde se situou um dos principais teóricos da modernidade: Mario Morasso. Um dos primeiros autores italianos a abordar as questões específicas da sociedade de massa, Morasso publicou, em 1905, *La nuova arma (La macchina)*, na qual defendeu a velocidade como o elemento distintivo da vida moderna e o movimento como “o modo no qual a

In the whole, Umberto Boccioni's sculptures (1882-1916), artist of the first phase of the Italian Futurism, made between 1912 and 1914, may be separated into two big groups.

The first group, focused on the female figure theme at windows and for the still nature is strongly characterized for the addition and polimaterism aspects. At this moment, the themes of his sculptures have a strong link with his pre-futurist paintings and drawings.

The second group of sculptures came from 1913 on, this was the year Boccioni produced a series of drawings and sculptures that approach the human figure moving in space, attempting to demonstrate more clearly the object and space around its integration. Despite of his many works made before that show in an exhausting way the study of the human figure – especially the female faces –, the ones which concentrate on the study of the human body in movement are very rare. The use of the walking figure theme would be a good way for Boccioni to express in a more accurate way the sculpture movement.

In order to understand how the movement catch is impressed on the artist sculptures, it is necessary to take into account the relation between the object and environment, one of the main questions of his period's poetic. At the same time, the fusion between space and body in conditioned on the speed dynamic values: the body carries itself the force of the movement, catching and throwing all around the atmospheric mass which are around it.

In a world which stated itself new because of the late conquers of modern age, Boccioni has chosen one of the oldest themes in art: the man. To him, the human figure that walks was, itself, art-action, the active manifestation of its potentialities and possibilities that would promote the human behaviour transformation. So, the artist directed his look into man's possible destinations. His masterpieces, usually characterized by an iconography which was interested in multitudes, started, after 1913, to concentrate on the subject, the force cell in the constitution of a modern mass.

To better understand this question, it is necessary to go back to the first years of the twentieth century in Italy, where one of the main modernity theorists used to live: Mario Morasso. One of the first Italian authors to broach specific mass society issues, Morasso published in 1905, *La nuova arma (La macchina)*, in which he defended the velocity as an instinctive element of modern life and the movement as “the way through which life manifests itself”.<sup>1</sup> He wrote

<sup>1</sup> MORASSO, M. *La nuova arma (La macchina)*. Torino: Bocca, 1905, p. 20.

about the multitude strength, the urban mass – frequent themes on the first futurist paintings – and about the modifications in the modern life relations caused by dynamism and velocity.

The modernity themes, already expressed since the opening manifesto of Futurism, in 1909, by Marinetti, also exist in the work and texts of pre-futurist Boccioni: “I feel the need of painting again, the fruit of our industrial era”, he stated in his 1907 diary.<sup>2</sup> He was already sensitive to the modernity theme before his subscription to the futurism, receptive, in his own way, to the future requirements of marinettian poetic.

At some moment, however, Boccioni realized that the “modern” situated itself in the perception of the world around him and not necessarily in its material and tangible aspects. He developed, thus, his personal concept of modernity that has overtaken the themes that overcelebrated the mechanic, scientific and rational advance. To him, it was impossible to see the world with conventional eyes; it was necessary to be receptive to the spontaneous stimulus, oscillating and contrasting, that characterized the real modern condition. His interest was concentrated in finding never used before forms to express the complex group of new sensations and perceptive behaviours which came from the scientific and technological transformations of society.

Thus, it was the modern condition itself, mediated through the artist’s hand, that remodelled these men’s figures that seem to run, as celebrated the futurists, towards catastrophe. Modernity is located in the way everyday elements are seen, more than the choice of industrialization icons, made of steel and engines.

Boccioni’s analysis about the modern condition guided his theory of *plastic dynamism*, deeply centred to the futurist construction of the being. The concept of *dynamism* was based in a study of the body made with the study of the acting forces in this body and in space, i.e., the study of the quantity or knowledge (what the artist has called centripetal construction) and the study of quality or appearance, the relation between the object and its environment (centrifugal construction). The comprehension of the subject, thus, would be a “fair balance between sensation (appearance) and construction (knowledge)”.<sup>3</sup> It is this construction that explores the object’s plastic potentiality, conceived in its living lines that reveal the decomposition of forms, according to its strength tendencies.

vida se manifesta”.<sup>1</sup> Escreveu sobre a força da multidão, as massas urbanas – temas freqüentes nos primeiros quadros futuristas – e sobre as modificações nas relações da vida moderna causadas pelo dinamismo e pela velocidade.

Os temas da modernidade, já expressos desde o manifesto inaugural do Futurismo, em 1909, por Marinetti, também existem na obra e nos textos do Boccioni pré-futurista: “sinto a necessidade de pintar o novo, o fruto do nosso tempo industrial”, afirmou em seu diário de 1907.<sup>2</sup> Ele já se mostrava sensível à temática da modernidade antes de sua adesão ao Futurismo, receptivo, a seu modo, às reivindicações futuras da poética marinettiana.

Em algum momento, contudo, Boccioni percebeu que o “moderno” situava-se na percepção do mundo ao seu redor, e não necessariamente em seus aspectos materiais e tangíveis. Desenvolveu, assim, a sua concepção pessoal de modernidade, que ultrapassou os temas que celebravam ruidosamente o avanço mecânico, científico e racional. Para Boccioni, não era possível ver o mundo com olhos convencionais; era preciso estar receptivo aos estímulos espontâneos, oscilantes e contrastantes, que caracterizavam a real condição moderna. Seu interesse concentrava-se em encontrar formas nunca usadas antes para exprimir o complexo conjunto de novas sensações e comportamentos perceptivos oriundos das transformações científicas e tecnológicas da sociedade.

Logo, foi a própria condição moderna, mediada pela mão do artista, que remodelou as figuras desses homens que parecem correr, como celebravam os futuristas, em direção à catástrofe. A modernidade reside no modo como são vistos os elementos do cotidiano, mais do que na escolha de ícones da industrialização, feitos de aço e motores.

O olhar de Boccioni sobre a condição moderna orientou a sua teoria de *dinamismo plástico*, profundamente voltada à construção futurista do ser. O conceito de *dinamismo* baseou-se em um estudo do corpo realizado em conjunto com o estudo das forças atuantes nesse corpo e no espaço, ou seja, o estudo da quantidade ou conhecimento (o que o artista chamou de construção centrípeta) e o estudo da qualidade ou aparição, a relação do objeto com o seu ambiente (construção centrífuga). A interpretação do sujeito, portanto, seria um “justo equilíbrio entre sensação (aparição) e construção (conhecimento)”.<sup>3</sup> É essa construção que explora a potencialidade plástica do

<sup>1</sup> MORASSO, M. *La nuova arma (La macchina)*. Torino: Bocca, 1905, p. 20.

<sup>2</sup> BOCCIONI, U. Diário de 1907. In: GAMBILLO, M. e FIORI, T. *Archivi del Futurismo - Vol. I*. Roma: De Luca, 1958, p. 98.

<sup>3</sup> BOCCIONI, U. *Pittura Scultura Futuriste: dinamismo plástico*. Milano: Corso Venezia, 1914, p. 307.

<sup>2</sup> BOCCIONI, U., 1907 diaries. In: GAMBILLO, M. e FIORI, T. *Archivi del Futurismo - Vol. I*. Roma: De Luca, 1958, p. 98.

<sup>3</sup> BOCCIONI, U. *Pittura Scultura Futuriste: dinamismo plástico*. Milano: Corso Venezia, 1914, p. 307.

objeto, concebido em suas linhas vivas que revelam a decomposição das formas, de acordo com as tendências de suas forças.

Dessa forma, a criação do objeto na arte futurista era feita a partir de um estudo da totalidade de suas forças, sendo uma delas o potencial plástico desse objeto, que permitia ao artista criar um sujeito dissociado de qualquer narração figurativa de um episódio, mas comprometido com a coordenação dos valores plásticos da realidade e destituído de qualquer verniz literário ou sentimental. Os planos e os volumes que determinavam as formas deveriam ser reconstruídos por meio da visão intuitiva, um olhar que tornasse possível conceber uma realidade livre de qualquer elemento que aprisionasse os limites da forma, que freasse o seu dinamismo e o seu potencial de expansão. Tal intuição permitiu a criação da duração, o prolongamento do objeto no espaço e a sua constante manifestação.

O conceito de movimento na escultura de Boccioni é essencial para a compreensão da sua poética escultórica. De acordo com o artista, o movimento é uma das mais importantes características do ambiente em que vivemos e, portanto, seria impossível pensar em uma arte que se abstivesse desse aspecto. Em suas reflexões sobre a cronologia da arte européia, Boccioni manifestou claramente que “... não existe em todos os museus do mundo um quadro ou um desenho de um grande [artista] antigo que possua um *exemplo* de um homem que foge ou que corre, como deveria”.<sup>4</sup> Afirmou que era mais fácil encontrar nas propagandas e nos desenhos dos jornais uma representação dinâmica do movimento do que nas assim chamadas obras de arte. Nestas últimas, a ausência do movimento é a ausência do dinamismo, da velocidade, e tal ausência construiria uma arte paralisada e morta, já que o movimento é o responsável por conferir vida à criação artística.

Por meio do estilo do movimento seria possível reinterpretar as forças que atuam nos seres e nos objetos, obtendo como resultado final uma nova consciência plástica do mundo. A identificação com o objeto, ou seja, o estabelecimento de uma empatia com a realidade externa, era fundamental para que a renovação ocorresse. A emoção seria o sinônimo do ser, a responsável pela criação da sensação dinâmica. A ação que o objeto manifesta no seu ambiente representaria o seu movimento, a sua vibração universal: ele reorganizaria plasticamente os corpos, anulando a sensação de imobilidade e de isolamento. Aliado aos efeitos da luz, o movimento destruiria a materialidade dos corpos – idéia apresentada no *Manifesto técnico da pintura futurista*, de 1910.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Ibidem, p. 143.

<sup>5</sup> BOCCIONI, U. Manifesto técnico da pintura futurista. In: CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 293.

Thus, the creation of the object in the futurist art was made from a study of the totality of its strengths, and one of them was the plastic potential of this object that allowed the artist to create a subject who was dissociated from any figurative narrative of an episode, but committed with the coordination of plastic values of reality and free from any literary or sentimental polish. The plans and volumes that determined the shapes should be rebuilt through the intuitive vision, a look that could make it possible to conceive a reality which was free from any elements that would block the limits of form, that would stop its dynamism and its growth potential. This intuition made the duration creation possible, the extension of the object in space and its frequent manifestation.

The concept of movement in Boccioni's sculptures is essential to the understanding of his sculptural poetics. According to him, the movement is one of the most important characteristics of the environment where we live and, thus, it would not be possible to think of an art that was free from this aspect. In his thoughts about the European Art chronology, Boccioni has clearly stated that “... no museum in the world has a painting or drawing of a great [artist] of the past that has one *example* of a man who runs or runs away, as they should have”.<sup>4</sup> He stated that it was easier to find a dynamic representation of movement in newspaper advertisements and drawings than in the so called masterpieces. In the latter, the absence of movement is the absence of dynamism and velocity, and such absence would build a dead paralyzed art as movement is responsible for giving the artistic creation life.

Through the movement style it would be possible to reread the forces that act on the beings and objects, obtaining as a final result a new plastic consciousness in the world. The identification with the object, i.e., the establishment of an empathy with the external reality was essential to allow the renewal to occur. The emotion would be the synonym of being, the responsible for the creation of dynamic sensation. The action that the object manifests in its environment would stand for its movement, its universal vibration: it would plastically reorganize the bodies, nullifying the sensation of immobility and isolation. Connected to the light effects, movement would destruct the body materiality – this idea was presented in the *Technical Manifesto of Futurist Painting*, de 1910.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Ibidem, p. 143.

<sup>5</sup> BOCCIONI, U. Manifesto técnico da pintura futurista. In: CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 293.



Thus, guided by the ideas expressed by Albert Einstein about the subject as a synonym of energy, Boccioni insisted on the movement importance as a modifying agent in bodies. According to him, it was necessary to be aware of the fact that a body, when on the action of a movement action, has other shape – a moving body shape, that, anyway, is identical or related to the shape that represents a body in a “resting” position. He used, thus, an example: “A moving horse is not a still horse that moves, but it is a moving horse, i.e., a different thing which is conveyed and expressed as something completely different”.<sup>6</sup> Boccioni wanted to express a sensation; thus, the object would not have a shape at first. “but only its line that shows the relation between its weight (quantity) and its expansion (quality) is defined”.<sup>7</sup> The artist added: “... one cannot study a corpse in order to create in art a living man – and one cannot study a parked car to show it in movement then either. A man, as the car is studied in their life laws, i.e., in their dynamism, which is the simultaneous action of their absolute and relative movements”.<sup>8</sup>

In his text *Absolute movement + relative movement = dynamism*, 1904, Boccione explained the two concepts and the differences between them. The absolute movement is the “dynamic law which is centred in the object”, the object’s breathing and palpitation. This type of movement would be present in a constant and primordial way in the beings and objects either in resting or moving conditions. The artist tells the reader that, when he was preparing his text, he used the words “resting” and “movement” just to make his theoretical explanation clear once effectively, “... there is no resting, there is only a movement and resting would be only one appearance or relativity. This plastic construction obeys a movement law that characterizes the body”.<sup>9</sup>

The relative movement is another dynamic law, focused in the object movement. It was, according to the artist, about “conceiving the objects in movement, and not only in the movement they carry with themselves, i.e., it is about finding a shape that is the expression of this new absolute: *the velocity...*”.<sup>10</sup> Boccioni insisted, however, on stating that in the modern life intuition, there was nothing which was still. Resting would be “appearance or relativity”.

Assim, orientando-se pelas idéias expressas por Albert Einstein sobre a matéria como sinônimo de energia, Boccioni insistiu na importância do movimento como agente modificador dos corpos. Segundo o artista, era preciso ter em mente que um corpo, quando está sobre a ação do movimento, possui outra forma – a forma de um corpo em movimento, que, de modo algum, é idêntica ou referente à forma que apresenta em “repouso”. Usou, então, um exemplo: “Um cavalo em movimento não é um cavalo estático que se move, mas é um cavalo em movimento, isto é, outra coisa, e que é concebida e expressa como algo completamente diferente”.<sup>6</sup> O desejo de Boccioni era o de exprimir uma sensação; logo, o objeto não possuiria uma forma *a priori*, “mas apenas é definida a linha que assinala a relação entre o seu peso (quantidade) e a sua expansão (qualidade)”.<sup>7</sup> O artista acrescentou: “... não se pode estudar um cadáver para criar em arte um homem vivo – como não se pode estudar um automóvel parado para depois colocá-lo em corrida. Um homem como o automóvel é estudado nas suas leis de vida, isto é, em seu dinamismo que é a ação simultânea do seu movimento absoluto e de seu movimento relativo”.<sup>8</sup>

Em seu texto *Movimento absoluto + movimento relativo = dinamismo*, de 1914, Boccioni explicou os dois conceitos e as diferenças entre eles. O movimento absoluto é a “lei dinâmica centrada no objeto”, o respiro e a palpitação do objeto. Esse tipo de movimento estaria presente de maneira constante e primordial nos seres e nos objetos, independentemente de sua condição de repouso ou de movimento. O artista informou ao leitor que, preparando o seu texto, usou as palavras “repouso” e “movimento” apenas para tornar clara a sua explicação teórica, já que, efetivamente, “... não existe um repouso, existe apenas um movimento, não sendo o repouso senão uma aparência ou uma relatividade. Esta construção plástica obedece a uma lei de movimento que caracteriza o corpo”.<sup>9</sup>

O movimento relativo é outra lei dinâmica, concentrada no movimento do objeto. Tratar-se-ia, de acordo com o artista, de “conceber os objetos em movimento, além do que no movimento que eles trazem consigo. Isto é, trata-se de encontrar uma forma que seja expressão deste novo absoluto: *a velocidade...*”.<sup>10</sup> Boccioni insistia, contudo, em afirmar que, na moderna intuição da vida, não existiria nada imóvel. O repouso seria “aparência ou relatividade”.

<sup>6</sup> BOCCIONI, U. *Pittura Scultura Futuriste: dinamismo plástico*. Op. cit., p. 187.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 151.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 177.

<sup>9</sup> BOCCIONI, U. *Movimento absoluto + movimento relativo = dinamismo*. In: BERNARDINI, A. *Futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 141.

<sup>10</sup> BOCCIONI, U. *Pittura Scultura Futuriste: dinamismo plástico*. Op. cit., p. 141.

<sup>6</sup> BOCCIONI, *Pittura Scultura Futuriste: dinamismo plástico*. Op. cit., p. 187.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 151.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 177.

<sup>9</sup> BOCCIONI, U. *Movimento absoluto + movimento relativo = dinamismo*. In: BERNARDINI, A. *Futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 141.

<sup>10</sup> BOCCIONI, U. *Pittura Scultura Futuriste*. Op. cit., p. 141.

Logo, o dinamismo era definido pela ação simultânea do movimento absoluto (particular do objeto) e do movimento relativo (oriundo das relações entre objeto e ambiente). A ação simultânea determinaria uma nova forma do dinâmico, que, por sua vez, seria capaz de expressar o novo absoluto: a velocidade. Boccioni reforçou, pois, a necessidade de encontrar essa nova forma, construída fundamentalmente por aquilo que chamou de linha-força.

Criada a partir de uma nova forma retirada da força dinâmica do objeto, a linha-força seria a linha lírica do corpo, construtora do objeto e da sua ação – os objetos tendem ao infinito por meio de suas linhas-força. Em uma poética que se baseou fundamentalmente na síntese – de tempo, de lugar, de forma, de cor –, a linha-força era também uma síntese, a soma da simultaneidade de forças centrífugas e centrípetas que atuam nos corpos.

Boccioni dedicou o capítulo 11 do seu livro *Pittura scultura futurista* ao conceito de linha-força, a espinha dorsal da concepção do objeto, célula da estrutura dinâmica dos corpos que permitiria intuir um corpo em movimento, no qual os contornos da figura seriam representações plásticas da ação. Exaltou as qualidades da linha reta, o único meio capaz de conduzir à virgindade primitiva de uma nova construção arquitetônica das massas ou zonas escultóricas. Podemos dizer que, se para Boccioni a escultura possuía características arquitetônicas, a linha-força era o tijolo que edificaria uma nova plástica. Os potenciais plásticos da linha eram elementos portadores e transmissores de vida, e como tais não possuiriam qualquer característica de fixidez, de imobilidade.

Boccioni acreditava que a linha-força era um elemento vital para a construção da síntese plástica que ocorria no espaço. Nesse sentido, é preciso destacar que, de acordo com a teoria do artista, as distâncias entre um objeto e outro não são espaços vazios, mas continuidades de matéria de diversas intensidades. A visão de Boccioni possui uma ligação direta com a idéia bergsoniana do tempo como “duração”, como pura dimensão da consciência. O infinito suceder-se do objeto é obtido por meio da pesquisa intuitiva que proporciona a forma única da continuidade no espaço, a soma dos desenvolvimentos potenciais das três dimensões conhecidas.

Para Boccioni, foi fundamental estabelecer uma relação de complementaridade entre a observação do mundo fenomênico e aquilo que em nossa mente se manifesta por meio da recordação. A idéia está presente desde o *Manifesto técnico da pintura futurista*, que atribuiu grande importância à capacidade de se recorrer às recordações individuais, plasmando-a na arte por meio de intuição, empatia, estado d’alma. Essas idéias foram aplicadas na criação de

Thus, dynamism was defined for the simultaneous action of the absolute movement (particular of the object) and the relative movement (from the relations between the object and environment). The simultaneous action would determine a new shape for the dynamic, that would this way be able to express the new absolute: velocity. Boccione reinforced the necessity of finding a new shape, constructed by what he has called force-line.

The force-line, created from a new shape taken from the object’s dynamic force, would be the body’s lyric line, that would construct the object and its action – objects tend to infinite through its line-force. In a poetic that was based fundamentally in the synthesis – time, place, shape, colour –, the force-line was also a synthesis, the sum of the simultaneity of the centrifugal and centripetal forces that act on bodies.

Boccioni dedicated the eleventh chapter of his book *Pittura scultura futurista* to the concept of line-force, the dorsal spine of the object conception, the dynamic structure cell of bodies that would permit to intuit a moving body, in which the figure lines would be plastic representations of the action. He showed the qualities of the straight line, the only way which was able to drive to the primitive virginity of a new architectural construction of the mass or sculptoric zones. We can say that, if to Boccioni the sculpture had architectural characteristics, the force-line was the brick that would build a new plastic. The line plastic potentials were the elements that had and transmitted life and so they would not have any fix or still characteristics.

Boccioni believed that the force-line was a vital element to the construction of the plastic synthesis that occurred in space. This way, it is necessary to say that, according to his theory, the distance between an object and other is not empty space, but continuities of matters of several intensities. Boccioni’s thought had a direct connection with the Bergsonian idea of time as “duration”, as pure consciousness dimension. The infinite object happening is obtained through intuitive research that gives the unique shape of continuity in space, the sum of potential developments of the three known dimensions.

To Boccioni, it was fundamental to establish a complementarity relation between the phenomic world and the one thing that in our mind is manifested through memories. The idea has been present since the Technical Manifesto of Futurist painting, that gave a lot of importance to the capacity of recalling individual memories, modelling it in Art

through intuition, empathy and the state of the soul. These ideas were used in the creation of his figures that run in space, to establish a velocity memory, a dynamic memory that stated its conviction that “the objects never end and they face each other with infinite combinations of sympathy and aversion shocks”.<sup>11</sup>

These facts led to the creation of a representation that transcended the represented object, i.e., the genesis of an art which theme was taken beyond the phisionomic logic, without, however, go into the abstraction field. The new image conceived by Boccioni put the visual images that were not interesting away and used only the ones that were fundamental. The new image was created from the object plastic potential (that constitutes its force), and “... its objective it not the narrative reproduction of an episode, but it is, a coordination of plastic values of reality, purely architectural coordination and free from the literary or sentimental influences”.<sup>12</sup>

On the *Technical Manifesto of futurist sculpture*, written by Boccioni in 1912, we found some useful information to help the understanding of the creation of the four figures sculpted in plaster on the following year.

We proclaim that all the aparent world must fall over us, mixing itself, creating a harmony that can be only measured by creative intuition; that one leg, an arm or an object have no importance but as elements of the plastic rhythm may be abolished, not to imitate a Greek or Roman fragment, but to obey to the harmony that the author wishes to create. A sculptoric set, as a painting, cannot be similar to anything but itself because in Art, the figure and the things that must live out of the physiognomic logic.<sup>13</sup>

This logic makes the understanding of some proper aspects of Boccioni’s sculptures possible, e.g., the absence of arms in some works. The procedure has a narrow connection with the synthesis art suggested by the artist.

Movement, space, dynamism, the dematerializing power of light and the intuitive construction of the shape make what the artist called *environment sculpture*: an art that would permit the renew of the sculpture and the development of a plastic that, in its expansion, would model the atmosphere. As important as the modelling of it, was the object conception, that should be done from its inside: this

suas figuras que correm no espaço, na intenção de estabelecer uma recordação da velocidade, uma memória dinâmica, que afirmasse a sua convicção de que “os objetos nunca terminam e se interpõem com infinitas combinações de simpatia e choques de aversão”.<sup>11</sup>

Tudo isso levou à criação de uma representação que transcendeu o representado, ou seja, à gênese de uma arte cuja temática ampliou-se para além da lógica fisionômica, sem, contudo, adentrar o campo da abstração. A nova imagem concebida por Boccioni descartou as informações visuais que não lhe interessavam e agregou apenas aquelas que lhe foram fundamentais. A nova imagem foi criada a partir do potencial plástico do objeto (e que constitui a sua força), e “... não tem por objetivo a reprodução narrativa de um episódio, mas é, ao contrário, uma coordenação de valores plásticos da realidade, coordenação puramente arquitetônica e livre de influências literárias ou sentimentais”.<sup>12</sup>

No *Manifesto técnico da escultura futurista*, escrito pelo artista em 1912, encontramos algumas observações úteis para a compreensão da criação das quatro figuras esculpidas em gesso no ano seguinte.

Proclamamos que todo o mundo aparente deve precipitar-se sobre nós, amalgamando-se, criando uma harmonia mensurável apenas pela intuição criativa; que uma perna, um braço ou um objeto, não tendo importância senão como elementos do ritmo plástico, podem ser abolidos, não para imitar um fragmento grego ou romano, mas para obedecer à harmonia que o autor deseja criar. Um conjunto escultórico, como um quadro, não pode assemelhar-se senão a si mesmo, pois em arte a figura e as coisas devem viver fora da lógica fisionômica.<sup>13</sup>

Essa lógica torna possível o entendimento de alguns aspectos característicos da escultura de Boccioni, como a ausência de braços em algumas obras. O procedimento possui uma estreita ligação com a arte de síntese proposta pelo artista.

Movimento, espaço, dinamismo, o poder desmaterializador da luz e a construção intuitiva da forma constroem o que o artista chamou de *escultura de ambiente*: uma arte que permitiria a renovação da escultura e o desenvolvimento de uma plástica que, em sua expansão, modelaria a atmosfera. Tão importante quanto a modelagem desta última, era a concepção do objeto, que deveria ser feita a partir de seu interior: isso significava viver o objeto, senti-lo intuitivamente por meio do estado d’alma, que permitiria ao criador

<sup>11</sup> BOCCIONI, U. Manifesto técnico da pintura futurista, in CHIPP H. B. Teorias da arte moderna. Op. cit., p.308.

<sup>12</sup> BOCCIONI, U. Pittura Scultura Futuriste: dinamismo plástico. Op. cit., p. 142.

<sup>13</sup> BOCCIONI, U. Manifesto técnico da pintura futurista, in CHIPP H. B. Teorias da arte moderna. Op. cit., p. 306.

<sup>11</sup> BOCCIONI, U. Manifesto técnico da pintura futurista. Op. cit., p. 308.

<sup>12</sup> BOCCIONI, U. *Pittura Scultura Futuriste*. Op. cit., p. 142.

<sup>13</sup> BOCCIONI, U. Manifesto técnico da pintura futurista. Op. cit., p. 306.

e à coisa tornarem-se cúmplices e confidentes. Assim, Boccioni criou a seguinte equação: *objeto + atmosfera = objeto-ambiente*.

Com a série de quatro figuras caminhando, todas feitas unicamente em gesso (1913 foi o ano em que o artista deixou de lado a sua idéia de escultura polimaterica), Boccioni procurou transmitir para a escultura os seus postulados teóricos acerca do movimento, na intenção de construir uma imagem que sugerisse a fusão entre o corpo e o ambiente circundante.

A ilusão do movimento projetada por Boccioni conferiu à série de figuras um dinamismo e um impulso sensíveis. O artista buscou imprimir uma expressão de síntese às formas, seguindo um princípio estrutural que lhe permitiu destruir e reconstruir a realidade. Tal como ocorreu em muitos de seus quadros, a figuração de Boccioni desintegrou-se, em parte, com o propósito de exprimir o deslocamento dos corpos no espaço.

As figuras em movimento transformaram-se em algo novo, no símbolo da energia do *homem futurista*. O corpo passou a ser uma máquina que expressava a energia em movimento, tornou-se um dínamo orgânico, uma máquina de músculos. Os homens – ou mulheres? – escultóricos de Boccioni são seres transformados pelo mundo exterior e dele fazem parte integralmente, sintetizando as intuições múltiplas em uma única unidade espacial, sofrendo todas as alterações causadas pelo ambiente circundante, como encontramos no *Manifesto técnico da pintura futurista*: “Nós proclamamos (...) que o movimento e a luz destroem a materialidade dos corpos”, destruição essa que pode ser mais bem compreendida à luz do intuicionismo de Bergson.

Contudo, não era a representação da figura em movimento que interessava particularmente a Boccioni nas obras em questão; o que realmente atraía o artista era o movimento em si. Não estava tão interessado em criar um “nome”, mas sim um “verbo”: o que de fato importava era a ação sofrida e criada pelo corpo, e não propriamente o corpo em si.

O problema do dinamismo em escultura não depende apenas da diversidade dos materiais, mas principalmente da interpretação da forma.

Entre a forma real e a forma ideal, entre a forma nova (impressionismo) e a concepção tradicional (grega) existe uma forma variável, em evolução, diversa de qualquer conceito de forma existente até então: forma em movimento (movimento relativo) e movimento da forma (movimento absoluto).

Todas estas convicções me impelem a procurar, em escultura, não a forma pura, mas o *ritmo plástico puro*, não a construção dos corpos,

would mean living the object, intuitively feeling it through the soul state, that would allow the creator and the object to become accomplice and confidant. Thus, Boccioni created the following equation: object + atmosphere = environment-object.

With the plaster four walking figures series (1913 was the year in which the artist left behind his idea of polymateric sculpture), Boccioni tried to transmit to the sculpture his theoretical postulates about movement, in an attempt to construct an image that suggested the fusion between the body and the environment around it.

The movement illusion projected by Boccioni gave the figure series a sensitive dynamism and impulse. The artist wanted to give the figures a synthesis expression, following a structural principle that allowed him to destroy and rebuild reality. As it happened in many of his paintings, Boccioni's figuration disintegrated, partially, with the intention of expressing the movement of bodies in space.

The moving figures became something new, in the energy symbol of the *futurist man*. The body was then a machine that expressed the moving energy, it became an organic dynamo, a muscle machine. Men – or women? – sculptoric of Boccioni are beings who are transformed by the external world and are totally part of it, synthesizing the multiple intuitions in an only spacial unity, suffering all the changes caused by the environment around it, as found in the *Technical Manifesto of futurist painting*: “We proclaim (...) that the movement and the light destroy the body materiality”, and this destruction can be better understood to the light of Bergson's intuitionism.

Nevertheless, it was not the representation of the moving figure that particularly made Boccioni interested in the studied works; what really attracted the artist was the movement itself. He was not so interested in creating a “name”, but a “verb”: what really mattered was the action that the body created and suffered and not the body itself.

The problem of dynamism in sculpture does not depend only on the material diversity, but mainly on shape comprehension.

Between the real and ideal shape, the new shape (impressionism) and the traditional conception (Greek) there is a variable shape, in evolution, different from any concept of shape that already exists so far: moving shape (relative movement) and shape movement (absolute movement).

These convictions make me search, in sculpture, not the pure shape, but the *pure plastic rhythm*, not the body construction, but the *body action* construction. Differ-



ent from the past, not with a pyramidal architecture, but with a spiral one.<sup>14</sup>

As it is already possible to identify on the last lines of the above paragraph, Boccioni gave much importance to the concept of architecture directed to the sculpture: “Through the architectural construction the sculptoric simultaneity is obtained, analogue to the pictorial simultaneity (...). My architectural construction in space creates to the spectator a continuity of shapes (...). I obtain all of this gathering the atmospheric blocks to the more concrete reality elements”.<sup>15</sup>

The artist stated that architecture was to sculpture the same composition was to painting. The basis of sculpture, in his words, “... it will be architectural, not only as mass constructions, but in a way that the sculptoric block may have in itself the architectural elements of the *sculptoric environment* in which the motive lives”.<sup>16</sup> In his book *Pittura scultura futurista*, he stated that “everything is architecture because everything in art must be created of autonomous organisms constructed with abstract plastic values, i.e., with reality equivalents”.<sup>17</sup> The colours and the shapes were then seen as architectural concepts, expressing themselves without appealing to the object formal representation. The architectural set would be established, thus, from its dynamic construction.

Boccioni wrote the *Futurist Architecture Manifesto* in 1914, but this text is less known<sup>18</sup> and studied by historians. The document, according to Fabris, has a narrow connection with the sculpture theory developed by the artist:

The fact that Boccione exposed the possibility of a dynamic architecture is a direct consequence of his sculpture conception as architectural structure in an exchange of plastic functions that give primacy to the sculptoric vision, as if it is easily inferred from the 1914's manifesto reading, which master-lines are the constructive principles already experienced in paintings and polimaterial sets.<sup>19</sup>

mas a construção da *ação dos corpos*. Não como no passado, com uma arquitetura piramidal, mas uma arquitetura espiralica.<sup>14</sup>

Como já é possível identificar nas linhas finais do trecho acima, Boccioni atribuiu grande importância ao conceito de arquitetura direcionado para a escultura: “Por meio da construção arquitetônica obtém-se a simultaneidade escultórica, análoga a simultaneidade pictórica (...) a minha construção arquitetônica em espiral cria diante do espectador uma continuidade de formas (...). Eu obtenho tudo isso unindo os blocos atmosféricos aos elementos de realidade mais concreta”.<sup>15</sup>

O artista afirmou que a arquitetura era para a escultura aquilo que a composição era para a pintura. O fundamento da escultura, nas suas palavras, “... será arquitetônico, não apenas como construção de massas, mas de modo que o bloco escultórico tenha em si os elementos arquitetônicos do *ambiente escultórico* em que vive o motivo”.<sup>16</sup> Em seu livro *Pittura scultura futurista*, declarou que “tudo é arquitetura porque tudo em arte deve ser criação de organismos autônomos construídos com valores plásticos abstratos, isto é, com os equivalentes da realidade”.<sup>17</sup> As cores e as formas passaram a ser vistas como conceitos arquitetônicos, exprimindo-se sem recorrer à representação formal dos objetos. O conjunto arquitetônico seria estabelecido, portanto, a partir da sua construção dinâmica.

Boccioni escreveu o *Manifesto da arquitetura futurista* em 1914, sendo este texto menos conhecido<sup>18</sup> e estudado pelos historiadores. O documento, de acordo com Fabris, possui estreita ligação com a teoria da escultura desenvolvida pelo artista:

O fato de Boccioni chegar a aventar a possibilidade de uma arquitetura dinâmica é uma direta consequência de sua concepção da escultura como estrutura arquitetônica num intercâmbio de funções plásticas que confere primazia à visão escultórica, como se pode facilmente inferir da leitura do manifesto de 1914, cujas linhas-mestras são os princípios construtivos já experimentados em quadros e conjuntos polimateriais.<sup>19</sup>

<sup>14</sup> BOCCIONI, U. Foreword of the catalogue Esposizione di Scultura Futurista del Pittore e Scultore Futurista Umberto Boccioni. Firenze, Galleria Gonelli, mar./abr. 1914, p. 10.

<sup>15</sup> Ibidem, p.11.

<sup>16</sup> BOCCIONI, U. Manifesto técnico da pintura futurista, in CHIPP, H. B. Teorias da arte moderna. Op. cit., p. 305.

<sup>17</sup> BOCCIONI, U. *Pittura Scultura Futurista: dinamismo plástico*. Op. cit., p. 161.

<sup>18</sup> In the Futurism general theory, the name Sant'Elia, who also has written the Architecture Manifesto, is mentioned by studios as the main responsible for the futurist architectural proposal. His name is remembered much more frequently than Boccioni.

<sup>19</sup> FABRIS, A. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1987, p. 125.

<sup>14</sup> BOCCIONI, U. Prefácio do catálogo *Esposizione di Scultura Futurista del Pittore e Scultore Futurista Umberto Boccioni*. Firenze, Galleria Gonelli, mar./abr. 1914, p. 10.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>16</sup> BOCCIONI, U. Manifesto técnico da pintura futurista. Op. cit., p. 305.

<sup>17</sup> BOCCIONI, U. *Pittura Scultura Futurista*. Op. cit., p. 161.

<sup>18</sup> Na teoria geral do Futurismo, o nome de Antonio Sant'Elia, que também escreveu um Manifesto da arquitetura, é citado pelos estudiosos como o principal responsável pela proposta arquitetônica futurista. Seu nome é lembrado com muito mais frequência do que o nome de Boccioni.

<sup>19</sup> FABRIS, A. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1987, p. 125.

Isso posto, passemos às quatro esculturas em questão. Na primeira, *Síntese do dinamismo humano* (*Sintesi del dinamismo umano*) [Fig. 1] é perceptível o desejo do artista de inserir na figura “os elementos arquitetônicos do ambiente escultórico em que vive o motivo”, expresso em seu *Manifesto da escultura futurista*. A figura possui braços, ao contrário de *Formas únicas da continuidade no espaço* (*Forme uniche della continuità nello spazio*) [Fig. 4] e *Expansão espiralica de músculos em movimento* (*Espansione spiralicca di muscoli in movimento*) [Fig. 2]. Em *Síntese do dinamismo humano*, a figura se encontra ereta enquanto caminha e, apesar de certo “exagero” estrutural, o corpo humano é definido e perceptível. As pernas são as partes do corpo que mais recebem adições plásticas, são a zona da figura mais exigida na representação do deslocamento em uma trajetória. Entretanto, as pernas estão em equilíbrio com a estrutura dos ombros, dos braços e do peito. A presença da linha reta caracteriza a estruturação arquitetônica da figura, bem como delinea os aspectos plásticos do ambiente circundante.

A base da figura é unificada, com um formato semelhante ao de um triângulo. Sobre esse aspecto particular da obra, notamos que toda a série de esculturas possui pedestais (ou bases) diversas umas das outras. Rosalind Krauss acredita que se buscou, com essas bases, “pôr entre parênteses o objeto estrutural em relação ao espaço natural, declarando que a sua verdadeira ambiência é algo diferente do mundo aleatoriamente organizado de mesas, cadeiras e janelas”.<sup>20</sup> Em outras palavras, a base serve para separar o mundo visto racionalmente daquele que é percebido intuitivamente.

Olhar para esta escultura significa descobrir um texto recém-traduzido – e Boccioni estava ansioso para lê-lo ao seu público. Aqui, em alguns intervalos da matéria, as palavras atropelam-se umas às outras; o dinamismo que o crítico e historiador da arte Roberto Longhi (1890-1970) reconheceu na obra apresentou-se ainda mais refinado nas outras esculturas, como *Expansão espiralica de músculos em movimento* e *Formas únicas da continuidade no espaço*. Em *Síntese do dinamismo humano*, todas as peças do jogo estão apresentadas; falta ainda, neste caso, uma explicação mais clara das regras.

Uma das primeiras observações feitas por Longhi a respeito da escultura refere-se ao movimento: “... Este homem caminha”.<sup>21</sup> O crítico, um dos primeiros a reconhecer publicamente a originalidade e a força da obra de Boccioni, observou como a transição de um tema para outro na escultura – de uma pose de figura

After having said that, we analyse the four mentioned sculptures. In the first, *Synthesis of Human dynamism* (*Sintesi del dinamismo umano*) [Fig. 1] it is noticeable the artist’s wish of inserting in the figure “the architectural sculptoric environment elements in which the object lies”, expressed in his *Futurist sculpture Manifesto*. The figure has arms, opposite to the *Unique Forms of continuity in space* (*Forme uniche della continuità nello spazio*) [Fig. 4] and *Spiral expansion of Speeding muscles* (*Espansione spiralicca di muscoli in movimento*) [Fig. 2]. In *Synthesis of Human dynamism*, the figure is erect while it walks and, although there is a certain “exaggeration”, the human body is defined and perceptible. The legs are the part of the body that receive the most plastic additions, they are the most required figure zone in the representation of the movement in a trajectory. Nevertheless, legs are in balance with the shoulders, arms and chest structure. The presence of a straight line characterizes the figure architectural act of structuring, as well as it delineates the plastic aspects of the environment around it.

The figure basis is unified, with a similar triangle shape; About this particular aspect of the piece, we can notice that the whole sculpture series has pedestals (or bases) different from each other. Rosalind Krauss believes that with these bases the author wanted to “put into parentheses the structural object in relation to the natural space, stating that its true ambience is something different from the aleatorily organized world of tables, chairs and windows”.<sup>20</sup> In other words, the base serves to separate the rationally seen world from that one which is intuitively realized.

Looking at the sculpture means finding out a newly found text – and Boccioni was anxious to read it to his audience. Here, in some matter intervals, words trample each other; the dynamism that the art critic and historian Roberto Longhi (1890-1970) acknowledged in the work presented itself even more refined in the other sculptures, as *Spiral expansion of Speeding muscles* and *Unique Forms of continuity in space*. In *Synthesis of Human dynamism*, all the game pieces are presented; but in this case, a clearer explanation of the rules is still missed.

One of the first observations made by Longhi related to the sculpture is about movement: “... This man walks”.<sup>21</sup> The critic, one of the first to acknowledge publicly the uniqueness and the strength of Boccioni’s work, observed how the transition from

<sup>20</sup> KRAUSS, R. *Passages in Modern Sculpture*. London: Mit Press, 1993, apud PERLOFF, M. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 137.

<sup>21</sup> LONGHI, R. *La Scultura futurista di Boccioni. Scritti Giovanili - 1912-1922*. Firenze: Sansoni, 1980, p. 117.

<sup>20</sup> KRAUSS, R. *Passages in Modern Sculpture*. London: Mit Press, 1993, in PERLOFF, M. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 137.

<sup>21</sup> LONGHI, R. *La Scultura futurista di Boccioni. Scritti Giovanili - 1912-1922*. Firenze: Sansoni, 1980, p. 117.

a theme to the other in sculpture – from an old pose of a figure which as put in a bright environment to the figure which moves in space – required that the artist concentrated on approaching movement in a more dynamic way; and, for sure, the theme here is favourable for an enterprise like this succeed, structural and visually.

Longhi saw in the work a deep renew of the sculptoric matter, observing that the organic construction of the figure body had conditions to emerge in absolute freedom. Boccioni concentrated on the figure's corporal structure and in its moving effect, worrying less with the specific light or environment matters. His main preoccupation was about the object structure, free from the static effect architecture; even when some details seem to allude to this sensation, they cannot overcome the set total impression. It is about, after all, the captured organism through its plastic move, in which its potential of expansion, evocated by its force-shapes, does not become victim of the “cubism frozen stylization”, about which Longhi discoursed in his text.

In *Speeding Muscles (Muscoli in velocità)* [Fig. 3], we notice a kind of elastic overload: the sculpture gives the impression that it does not bare its own weight; it seems to be falling down, collapsing in its own body. Longhi observed that “The matter is so heavy that the articulated substance almost cannot organize itself from the center, to the point that above all the inexorably gravitational mass, only the relative movement can act, only the environment”.<sup>22</sup> The vertebral column in diagonal line reinforces this sensation. As if the duration of the figure efforts were a vital condition for them; the arms, attached at the body are cast to the body and are cast to the thighs. The figure structural decomposition is thus justified by Boccioni, in the introduction of his first sculpture exhibition: “I think that decomposing this matter unit in other similar units, each one would serve to characterize, with its natural diversity, a weight diversity and a molecular volume expansion diversity, it would be possible to obtain a dynamic element.”<sup>23</sup>

In this piece, the members are represented by the artist as if they were tied in an only muscular mass. The immense sensation of a dynamic and dense volume has the function of, once again, define the figure spatial/temporal progression. *Speed muscles* and *Human dynamism* synthesis are the two most “baroque” of this figure series, because of the innumerable structural details, as a bundle and muscular volume overvalorization.

encaixada em um ambiente luminoso para a figura que se desloca no espaço – exigiu que o artista se concentrasse em abordar o movimento de um modo mais dinâmico; e, sem dúvida, o tema aqui é favorável para que uma empresa desta possuía êxito, tanto estrutural quanto visualmente.

Longhi enxergou na obra a profunda renovação da matéria escultórica, observando que a construção orgânica do corpo da figura possuía condições de emergir em total liberdade. Boccioni concentrou-se na estrutura corporal da figura e no seu efeito de deslocamento, importando-se menos com a questão específica da luz ou do ambiente. Sua preocupação central residia na estrutura do objeto, livre da arquitetura de efeito estático; mesmo quando alguns detalhes parecem remeter a essa sensação, eles não conseguem superar a impressão total do conjunto. Trata-se, enfim, do organismo capturado por meio de seu mover-se plástico, no qual o seu potencial de expansão, evocado pelas formas-força, não se torna vítima da “estilização gelada do cubismo”, da qual falou Longhi em seu texto.

Em *Músculos em velocidade (Muscoli in velocità)* [Fig. 3], notamos uma espécie de sobrecarga plástica: a escultura transmite a impressão de que não suporta o seu próprio peso; ela parece estar caindo, desabando em seu próprio corpo. Longhi observou que “A matéria é de tamanho peso que a substância articulada quase não consegue organizar-se a partir do centro, ao ponto que sobre as massas inexoravelmente gravitacionais, só o movimento relativo pode agir, somente o ambiente”.<sup>22</sup> A coluna vertebral em diagonal reforça essa sensação, como se a duração dos esforços da figura fosse uma condição para a sua existência; os braços, colados junto ao corpo, fundem-se com as coxas. A decomposição estrutural da figura é assim justificada por Boccioni, no prefácio de sua primeira exposição de escultura: “Eu penso que decompondo esta unidade de matéria em outras semelhantes, cada uma das quais servisse para caracterizar, com a sua diversidade natural, uma diversidade de peso e de expansão dos volumes moleculares, seria possível obter um elemento dinâmico.”<sup>23</sup>

Nesta obra, os membros foram representados pelo artista como se todos eles estivessem unidos em uma única massa muscular. A imensa sensação de um volume dinâmico e denso tem a função de, mais uma vez, definir a progressão espacial/temporal da figura. *Músculos em velocidade* e *Síntese do dinamismo humano* são as duas esculturas mais “barocas” desta série de figuras, em razão

<sup>22</sup> Ibidem, p. 116.

<sup>23</sup> BOCCIONI, U. 1907 diaries, Op. cit, p. 118.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 116.

<sup>23</sup> BOCCIONI, U. Diário de 1907. Op. cit., p. 118.

da presença de inúmeros detalhes estruturais, com uma supervelocização dos feixes e dos volumes musculares.

Definida como “síntese carnosa”, Longhi destacou a escultura como portadora de uma renovação da plasticidade, de superfície vibrante e de uma inédita síntese do corpo. A descrição primorosa da estrutura da obra e de seus efeitos enriquece ainda mais a análise feita pelo autor.

... um corpo onde as carnosidades empastadas de músculos redundam onde os ossos pungem raramente e por isso abrindo-se inesperadamente e trabalhosamente uma trilha entre os feixes musculares, um corpo onde a derme é menos tensa e de menor unidade qualitativa. (...)

Um redemoinho de bulbosidades musculares e polpudas juntas: aspiradas, torcem-se, alimentadas, ardem inexaustas em pequenas chamas eternas de forma que engolem no ar ao serem sacudidas em arguto chifrezinho terminal. (...)

A trama óssea mais necessária aflora, eu digo, trabalhosamente, no tumultuar das carnes: fêmur e canela pungindo, sem juntura, comentam-se um com o outro com o prazer curvo de um bumerangue que retorna ao alvo.<sup>24</sup>

A ausência de superfícies de repouso fez com que Boccioni, “para remediar o defeito, retorne [retornasse] à multiplicação das superfícies – não à fusão – dos fragmentos ambientais: uma quilha encaminha o torso, uma casa atropela a cabeça”.<sup>25</sup> Longhi reconheceu os esforços feitos pelo artista para unificar o homem que caminha e o seu ambiente circundante, porém, sobre tal artifício, perguntou: “mas de que serve tudo isso senão para fazer reconhecer que o ambiente para Boccioni é ainda algo impessoal na sua forma esquadrada, algo enfim ainda realista, ou no máximo mais intensificado na sua regularidade real por um congelamento de sentido cubista?”<sup>26</sup> Logo, para o crítico, existe um desequilíbrio entre a representação do corpo humano e do ambiente nesta escultura; a liberdade e o prazer sutil que motivaram a mão do artista na construção da figura ainda estavam, de certo modo, obstruídos, quando se trata de pensar a respeito dos dados ambientais.

Boccioni ainda não conseguia elevar ao mesmo “nível artístico de tema” as linhas orgânicas e inorgânicas que, de acordo com Longhi, entram magistralmente em harmonia nas esculturas de

Defined as “carnal synthesis”, Longhi detached the sculpture as the bearer of a plasticity renew, of vibrating surface and of a body original synthesis. The piece structure and its effects accurate description enriches much more the analysis made by the author:

... a body in which the impasted muscle carnosities overflow where the bones rarely pierce and because of this they unexpectedly and hardly open a track between the muscular bundles, a body where the dermis is less tense and has smaller qualitative unit. (...)

A whirl of muscular bulbosity and voluminous junctures: aspirated, twist themselves, fed, burn undrained in small eternal flames of shape that swallow in air when shook in a terminal astute little horn. (...)

The most needed bone web emerges, I mean, hardly, in the flesh excitement: femur and shinbone pricking, without junctures, comment with each other with the curve pleasure of a returning boomerang to its target.<sup>24</sup>

The absence of resting surfaces made Boccioni, “to remedy the defect, return [would return] to the surface multiplication – not to the fusion – of the environmental fragments: a keel conducts the dorsum, a house tramples the head”.<sup>25</sup> Longhi acknowledged the efforts made by the artist to unify the walking man and the environment around him, yet, about such artifice, he has asked: “but what good does it have otherwise to acknowledge that Boccioni’s environment is still something impersonal in its squared shape, something at last still realist or to the maximum something more intensified in its real regularity by a cubist like freeze?”<sup>26</sup> Thus, to the critic, there is an unbalance between the human body representation and environment in this sculpture; the freedom and the tenuous pleasure that motivated the artist’s hands in building the figure were still, in a certain way, blocked, when it comes to think about the environmental data.

Boccioni was not still able to lift into the same “theme artistic level” the organic and inorganic lines that, according to Longhi, reach a perfect harmony in the “still life” sculptures, i.e., *Forms-force of a bottle* and *Development of a bottle in space*, two pieces which were sculpted in 1912.<sup>27</sup> These matters made the writer ask himself: “When, at last, he [Boccioni]

<sup>24</sup> LONGHI, R. Op. cit., p. 116. A ausência de pontuação é uma característica dos textos de Longhi, que optamos por preservar.

<sup>25</sup> LONGHI, R. Op. cit., p. 122.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 118.

<sup>24</sup> LONGHI, R., Op. cit., p. 116. The absence of punctuation is a characteristic on Longhi’s texts that we have decided to keep.

<sup>25</sup> LONGHI, R., Op. cit., p. 122.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 118.

<sup>27</sup> The first work was destroyed and the second one is part of the University of São Paulo Contemporary Art Museum collection.



represents men, does not it subserve him, maybe vaguely, in his own effort of wishing to unify this man with the environment?”<sup>28</sup>

In his piece *Spiral expansion of speeding muscles*, the figure that walks makes itself more erected and free from the plastic addition excess. Its legs show independence one from the other, although it is on them that most of the plastic structuration is concentrated of the sculptoric set in the whole. *Spiral expansion of speeding muscles* e *Unique Forms of continuity in space* are the two sculptures in this series that present themselves in the cleanest way, without structural excess. In both of them, arms are not present and legs are free, more definite, isolated and independent one from the other. *Spiral expansion of speeding muscles* presents a great concentration of plastic force on the shoulders, what gives the figure a courage, impetuosity, impulse and daring character.

Longhi has observed in this plastic synthesis, that characterizes the work as an “insuperable synthesis”, in which the muscle that shape the human body are more contracted, more stuck to the bones. This time, the sculpture “...gloriously builds the brand new organism (...) basing itself essentially on its structuring vibrating metallic elements: it is the human body articulation and dermic resistance synthesis. The fluid mass of the flesh is avoided; maybe his sculptoric sense of the matter was not so pure so that he could avoid (...) falling on an overcome impressionism”<sup>29</sup>

The Italian critic has dedicated most of this text to the – rare and carefull – sculpture’s description, while he commenting the piece’s movement issue. On it, the relative movement is intensified and, because of it, the “organic deformation architectural synthesis” occurs:

Up to Pollaiolo, Botticelli or a Micenic, a relative movement was searched in order to give the absolute movement architecture, so that the body can create itsel an environment. It is an inclination to really transcend the object’s meaning that in the absolute movement risks to isolate itself as things in life isolate themselves only for necessity. (...)

Yet, put yourselves immediately into this individual’s transitory organism once it is worth living him.<sup>30</sup>

“natureza-morta”, ou seja, *Formas-força de uma garrafa* e *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, duas obras realizadas em 1912.<sup>27</sup> Tudo isso fez o escritor questionar: “Quando enfim ele [Boccioni] representa o homem não lhe subserve talvez vagamente no próprio esforço de querer unificá-lo com o ambiente?”<sup>28</sup>

Na obra *Expansão espirálica de músculos em movimento*, a figura que caminha se torna mais ereta e desprovida do excesso de adições plásticas. As pernas mostram-se independentes uma da outra, embora ainda seja nelas que se concentre uma maior estruturação plástica de todo o conjunto escultórico. *Expansão espirálica de músculos em movimento* e *Formas únicas da continuidade no espaço* são as duas esculturas desta série que se apresentam de um modo mais enxuto, sem excessos estruturais. Em ambas, os braços já estão ausentes e as pernas, livres e mais definidas, de forma isolada e independente. *Expansão espirálica de músculos em movimento* apresenta uma grande concentração de força plástica nos ombros, o que dota a figura de um caráter de coragem e impetuosidade, de impulsão e ousadia.

Longhi observou esta síntese plástica, que caracteriza a obra como uma “síntese insuperável”, na qual os músculos que modelam a forma humana estão mais contraídos, mais presos aos ossos. Desta vez, a escultura “... constrói gloriosamente o organismo novíssimo (...) baseando-se essencialmente sobre os seus elementos metálicos vibrantes estruturantes: é a síntese da articulação e da resistência dérmica do corpo humano. A massa fluida das carnes é evitada; talvez o seu senso da matéria escultórica não fosse tão refinado para impedir-lhe (...) de recair em um impressionismo já superado”<sup>29</sup>

O crítico italiano dedicou grande parte de seu texto para a descrição – rara e cuidadosa – da escultura, enquanto comentou a questão do movimento nesta peça. Nela, o movimento relativo é intensificado e, com isso, ocorre a “síntese arquitetônica da deformação orgânica”:

Até Pollaiolo, Botticelli ou também um Micênico, procuram o movimento relativo para poder dar arquitetura ao movimento absoluto, para que em suma o corpo possa criar um ambiente para ele mesmo. É tendência a transcender verdadeiramente o sentido do objeto que no movimento absoluto arrisca isolar-se como no fundo se isolam as coisas na vida por necessidade apenas, de vida. (...)

Mas jogai-vos logo no organismo transitório deste indivíduo, já que vale a pena vivê-lo.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> A primeira obra foi destruída e a segunda integra o acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

<sup>28</sup> LONGHI, R. Op. cit., p. 117.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 114.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 115.

<sup>28</sup> LONGHI, R., Op. cit., p. 117.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 114.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 115.

Longhi procurou enxergar a arte produzida anteriormente a Boccioni servindo-se de sua própria teoria futurista. O procedimento legitimou a obra do artista a partir do momento em que o escritor a inseriu na grande tradição da arte italiana, reconhecendo a significativa revolução plástica existente na temática da escultura, portadora de um enorme potencial criativo, no qual nenhuma figura seria representada de forma igual à outra.

Estaria Boccioni cômico de tais possibilidades? Tanto nas suas esculturas como nos estudos realizados para elas, o artista estaria finalmente atentando para a complexidade e o potencial infinito de multiplicação de sua criatura? Será que considerou a hipótese de que não existiria, enfim, como alcançar apenas *uma* forma única para a obtenção da *forma única*?

Longhi procurou encontrar resposta para essas perguntas quando, finalmente, analisou uma das criações mais importantes do artista. “Mas seja como for nós vemos mais uma vez Boccioni alcançar a obra-prima, em absoluto, isolando um objeto embora envolto em todas as determinações ambientais de sentido atmosférico: ele alcança *Formas únicas da continuidade no espaço*”.<sup>31</sup> Das quatro obras aqui comentadas, ela é a única sobrevivente, as demais foram destruídas em circunstâncias que permanecem ainda nebulosas para os estudiosos.

A obra representa o final de um processo de síntese do movimento iniciado pelo artista desde as suas primeiras pinturas. Ele próprio concordava que a escultura representava um maior refinamento de sua estética. Numa carta endereçada a G. Sprovieri em setembro de 1913, Boccioni referiu-se à obra: “Quero trazer de Paris (...) a minha estátua da qual te mando os quatro lados – aquela chamada *Formas únicas da continuidade no espaço*. – É o meu último trabalho e o mais livre”.<sup>32</sup>

*Formas únicas da continuidade no espaço* possui para o público brasileiro um valor especial: foi adquirida para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, por Francisco Matarazzo Sobrinho, em 1963. Tal como *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, a escultura pertencia à coleção de Maria Marinetti. Além do original em gesso da obra, o museu possui uma cópia em bronze realizada na Fundação Metello Benedetto.

A escultura é a síntese plástica mais bem-sucedida, em relação às outras três obras, combinando de forma harmônica a integração entre o objeto e o ambiente. Livre dos excessos plásticos, das

Longhi has tried to see the art which was produced before Boccioni using his own futurist theory. The procedure has legitimated the artist's work from the moment the writer has inserted it in the great tradition of the Italian Art, acknowledging the significant plastic revolution that exists on the sculpture theme, bearer of an enormous creative potential, in which no figure would be represented in the same way as another.

Would Boccioni have been aware of such possibilities. On this sculptures as well as on the studies which were made on them, the artist would finally being aware of the complexity and multiplication infinite potential of his creature? Has he taken into consideration the hypothesis that there would not be, at last, a way of reaching only *a* unique shape in order to obtain the *unique shape*?

Longhi tried to find the answer to these questions when he finally analysed one of the artist's most important creations. “Anyway, once again we see Boccioni reach the masterwork, completely, isolating an object, although it is embedded in all the atmospheric sense: he reaches *Unique Forms of continuity in space*”.<sup>31</sup> Among the four pieces which have been commented on this document, it is the only which has survived, the others have been destroyed in circumstances which remain unclear to the researchers.

This piece represents the end of a synthesis process of a movement that the artist started since his first paintings. He himself used to agree that the sculpture represented a bigger refining of his aesthetics. On a letter which was sent to G. Sprovieri in September of 1913, Boccioni referred to the piece: “I want to bring from Paris (...) my statue of which I send you the four sides – the one which is called *Unique Forms of continuity in space*. – This is my last and freer work”.<sup>32</sup>

*Unique Forms of continuity in space* has a special value to the Brazilian audience: it was bought to the University of São Paulo Contemporaneous Art Museum, by Francisco Matarazzo Sobrinho, in 1963. As *Development of a bottle in space*, the sculpture belonged to the Maria Marinetti's collection. Besides the piece original in plaster, the museum has a copy in brass made at Metello Benedetto Foundry.

The sculpture is the most successful plastic synthesis, in relation to the other three pieces, combining in a harmonic way the integration of the object and the environment. Free from the plastic excess of “mus-

<sup>31</sup> Ibidem, p. 117.

<sup>32</sup> GAMBILLO, M. e FIORI, T. Op. cit., p. 287. A escultura estava sendo exposta em Paris, na Galeria La Boétie.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 117.

<sup>32</sup> GAMBILLO, M e FIORI, T., Op. cit, p. 287. At that time the work was held at Paris, in La Boétie Gallery.

cle baroque cascades”<sup>33</sup>, its body is well-defined, even not having arms; the absence of them have the purpose of, once again, putting in evidence the body’s dynamic tension, as Rodin had done in his *Walking Man*. Under each foot, there is a small square block that is integrated to the base. The effect of a regular and “still” block e “imóvel” seems to emphasize the dynamic and fast qualities of the figure, through its visual contrast.

Differently from the other three pieces, it has a new structural plastic. The velocity sensation in gross force is given not only by the body posture, but also by the muscles’ plastic treatment, that challenge the traditional body construction. His flesh seem to stretch out in space, because, to Boccioni, “objects never finish”. The head has received a new “armour”, that goes all through the body. Its architecture is simple and extremely strong as well. The legs concentrate, once again, the predominant role in the creation of a velocity dynamic sensation, being responsible for the figure’s courageous character, which seems to ignore and overcome any obstacle that it may face: its modern satyr’s thighs and calves seem to melt, what reinforces the velocity effect as something monumental and sublime. The atmospheric effects translated into plaster modify all the figure’s organic structuration; thus, there is no passivity sensation. The body suffers an action while it acts another. There is always an “answer” which is given by the organism, an effect of invincibility and determination.

The human figure of *Unique Forms of continuity in space* develops supplements that seem adapted to the continuous impact exigences; the bone projection seem to get bigger as the figure becomes itself almost flying. The movement and light destroy the body’s solidity; sometimes, we have the impression that the figure’s flesh is soft and too fluid, as to almost fall down from the bones. In it, we found what Boccioni has called “relative movement”, i.e., the distension and the shape changes, that occur when the still figure is put in movement. Thus, the figure’s energy and the tense Boccioni’s modern world vision are accomplished, at last, in one work.

Ninety-five years after it was created, *Unique Forms of continuity in space*, tireless, is still running.

*Tradução: Fernando César Marcelino*

“cascadas barrocas de músculos”<sup>33</sup>, o seu corpo é bastante definido, mesmo sem os braços; a ausência serve, mais uma vez, para ressaltar a tensão dinâmica do corpo, tal como Rodin fizera em seu *Homem que caminha*. Embaixo de cada pé da figura, encontra-se um pequeno bloco quadrado que se integra à base. O efeito de um bloco regular e “imóvel” parece acentuar as qualidades dinâmicas e velozes da figura, através do contraste visual.

Diferentemente das outras três peças, ela possui uma nova plástica estrutural. A sensação de velocidade em força bruta é dada não apenas pela postura do corpo, mas também pelo tratamento plástico dos músculos, que desafiam a construção tradicional do corpo. As suas carnes parecem estender-se no espaço, pois, para Boccioni, “os objetos nunca terminam”. A cabeça ganhou uma nova “armadura”, que se estende para todo o corpo. Sua arquitetura é simples e extremamente forte ao mesmo tempo. As pernas concentram, mais uma vez, o papel predominante na criação de uma sensação dinâmica de velocidade, sendo responsáveis pelo caráter corajoso da figura, a qual parece ignorar e superar qualquer obstáculo que possa encontrar à sua frente: suas coxas e panturrilhas de sátiro moderno parecem derreter, o que reforça o efeito da velocidade como algo grandioso e monumental. Os efeitos atmosféricos traduzidos em gesso modificam toda a estruturação orgânica da figura; dessa maneira, não existe nenhuma sensação de passividade. O corpo sofre uma ação ao mesmo tempo em que realiza outra. Há sempre uma “resposta” que é dada pelo organismo, um efeito de invencibilidade e determinação.

A figura humana de *Formas únicas da continuidade no espaço* desenvolve apêndices que parecem adaptados às exigências de contínuos choques; a projeção dos ossos do peito parece aumentar de tamanho na medida em que a figura torna-se quase voadora. O movimento e a luz destroem a solidez do corpo; por vezes, temos a impressão de que as carnes da figura estão moles e por demais fluidas, a ponto de quase despencarem dos ossos. Nela, encontramos o que Boccioni chamou de “movimento relativo”, ou seja, as distensões e as mudanças na forma, que ocorrem quando a figura em repouso é precipitada ao movimento. Assim, a energia da figura e a tensa visão do mundo moderno de Boccioni se concretizaram, finalmente, em uma só obra.

Noventa e cinco anos depois de sua criação, *Formas únicas da continuidade no espaço*, incansável, ainda corre.

<sup>33</sup> TISDALL, C. *Futurism*. London: Thames and Hudson, 1992, p. 80.

<sup>33</sup> TISDALL, C. *Futurism*. London: Thames and Hudson, 1992, p. 80.

1 Umberto Boccioni. *Sintesi del dinamismo umano* (Síntese do dinamismo humano), 1913.

2 Umberto Boccioni. *Espansione spirálica di muscoli in movimento* (Expansão espirálica de músculos em movimento), 1913.

3 Umberto Boccioni. *Muscoli in velocità* (Músculos em velocidade), 1913.

4 Umberto Boccioni. *Forme uniche della continuità nello spazio*. (Formas únicas da continuidade no espaço), 1913.





1



2



3



4